

Вопросы Литературы

12-й год издания

Ежемесячный журнал

ОРГАН
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР
И ИНСТИТУТА
МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

8

А В Г У С Т



МОСКВА

1968

Д. ЛИХАЧЕВ

Внутренний мир художественного произведения

1

Внутренний мир произведения словесного искусства (литературного или фольклорного) обладает известной художественной цельностью. Отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве.

Изучая отражение мира действительности в мире художественного произведения, литературоведы ограничиваются по большей части тем, что обращают внимание, верно или неверно изображены в произведении отдельно взятые явления действительности. Литературоведы привлекают себе в помощь историков, чтобы выяснить точность изображения исторических событий, психологов и даже психиатров, чтобы выяснить правильность изображения психической жизни действующих лиц. При изучении древней русской литературы, кроме историков, мы нередко обращаемся к помощи географов, зоологов, астрономов и т. д. И все это, конечно, вполне правильно, но, увы, недостаточно. Мы обычно не изучаем внутренний мир художественного произведения как целое, ограничиваясь поисками «прототипов»: прототипов того или иного действующего лица, характера, пейзажа, даже «прототипов» событий и прототипов самих типов. Все в «розницу», все по частям! Мир художественного произведения предстает поэтому в наших исследованиях россыпью, и его отношение к действительности дробится и лишено цельности.

При этом ошибка литературоведов, которые отмечают различные «верности» или «неверности» в изображении художником действительности, заключается в том, что, дробя цельную действительность и целостный мир художественного произведения, они делают то и другое несоизмеримым: мерят световыми годами квартирную площадь.

Правда, стало уже трафаретным указывать на различие действительного факта и факта художественного. Такие заявления мы можем встретить при изучении «Войны и мира» или русских былин и исторических песен. Различие мира действительности и мира художественного произведения осознается уже с достаточной остротой. Но дело заключается не в том, чтобы «осознавать» что-то, но и определить это «что-то» как объект изучения.

В самом деле, надо не только констатировать самый факт различий, но и изучать, в чем эти различия состоят, чем они обусловлены и как организуют внутренний мир произведения. Мы не должны просто устанавливать различия между действительностью и миром художественного произведения и только в этих различиях видеть специфику художественного произведения. Специфика художественного произведения отдельных авторов или литературных направлений может иногда состоять как раз и в обратном, то есть в том, что этих различий в отдельных частях внутреннего мира будет слишком мало, а подражательности и точного воспроизведения действительности слишком много.

В историческом источниковедении когда-то изучение исторического источника ограничивалось вопросом: верно или неверно? После работ А. Шахматова по истории летописания такое изучение источника признано недостаточным. А. Шахматов изучал исторический источник как цельный памятник с точки зрения того, как этот памятник трансформирует действительность: целенаправленность источника, мировоззрение и политические взгляды автора. Благодаря этому стало возможным использовать как историческое свидетельство даже искаженное, трансформированное изображение действительности. Сама эта трансформация стала важным свидетельством по истории идеологии и общественной мысли. Исторические концепции летописца, как бы они ни искажали действительность (а концепций, не искажающих действительность, в летописи нет), всегда интересны для историка, свидетельствуя об исторических идеях летописца, о его представлениях и взглядах на мир. Концепция летописца сама стала историческим свидетельством. А. Шахматов сделал все источники в той или иной мере важными и интересными для современного историка, и ни один источник мы не имеем права отвергать. Важно только понять, о каком времени изучаемый источник может дать свои показания: о времени ли, когда он составлен, или о том времени, о котором он пишет.

Аналогичным образом обстоит дело и в литературоведении. Каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракур-

сах. И эти ракурсы подлежат всестороннему изучению в связи со спецификой художественного произведения и прежде всего в их художественном целом. Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: «верно или неверно» — и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. (Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система.)

Конечно, и это очень важно, внутренний мир художественного произведения существует не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения — результат и верного отображения, и активного преобразования действительности.

(В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты. Пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке).)

Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения. Произведение может охватывать столетия или только часы. Время в произведении может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно наполняться событиями или течь лениво и оставаться «пустым», редко «населенным» событиями.

Вопросу о художественном времени в литературе посвящено довольно много работ, хотя авторы их часто подменяют изучение художественного времени произведения изучением *взглядов* автора на проблему времени и составляют простые подборки высказываний писателей о времени, не замечая или не придавая значения тому, что эти высказывания могут находиться в противоречии с тем художественным временем, которое писатель сам творит в своем произведении¹.

В произведениях может быть и свой психологический мир: не психология отдельных действующих лиц, а общие законы психоло-

¹ Литературу о художественном времени и художественном пространстве см.: Д. С. Л и х а ч е в, Поэтика древнерусской литературы, «Наука», М. 1967, стр. 213—214 и 357. Дополнительно укажу: Em. S t a i g e r, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe u. Keller, Zürich, 1939, 1953, 1963; H. W e i n r i c h, Tempus. Besprochene u. erzählte Welt, Stuttgart, 1964.

гии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающие «психологическую среду», в которой разворачивается сюжет. Эти законы могут быть отличны от законов психологии, существующих в действительности, и им бесполезно искать точные соответствия в учебниках психологии или учебниках психиатрии. Так, свою психологию имеют герои сказки: люди и звери, а также фантастические существа. Им свойствен особый тип реакции на внешние события, особая аргументация и особые ответные действия на аргументы антагонистов. Одна психология свойственна героям Гончарова, другая — действующим лицам Пруста, еще иная — Кафки, совсем особая — действующим лицам летописи или житий святых. Психология исторических персонажей Карамзина или романтических героев Лермонтова — также особая. Все эти психологические миры должны изучаться как целое.

То же следует сказать о социальном устройстве мира художественных произведений, и это социальное устройство художественного мира произведения следует отличать от взглядов автора по социальным вопросам и не смешивать изучение этого мира с разрозненными сопоставлениями его с миром действительности. Мир социальных отношений в художественном произведении также требует изучения в своей цельности и независимости.

Можно также изучать мир истории в некоторых литературных произведениях: в летописи, в трагедии классицизма, в исторических романах реалистического направления и т. д. И в этой сфере обнаружатся не только точные или неточные воспроизведения событий реальной истории, но и свои законы, по которым совершаются исторические события, своя система причинности или «беспричинности» событий, — одним словом, свой внутренний мир истории. Задача изучения этого мира истории произведения также отлична от изучения писательских воззрений на историю, как отлично изучение художественного времени от изучения воззрений художника на время. Можно изучать исторические воззрения Толстого, как они выражены в известных исторических отступлениях его романа «Война и мир», но можно изучать и то, как протекают события в «Войне и мире». Это две разные задачи, хотя и взаимосвязанные. Впрочем, думаю, что последняя задача важнее, а первая служит лишь пособием (далеко не перво-степенным) для второй! Если бы Лев Толстой был историком, а не романистом, может быть, по своему значению эти две задачи и поменялись бы местами. (Любопытно, кстати, одна закономерность, которая выступает при изучении различий между взглядами писателей на историю и художественным ее изображением. Как историк в своих рассуждениях на исторические темы), писатель очень часто открывает закономерность исторического процесса, но в своей художественной практике он невольно выделяет роль случая в судьбе исторических и просто действующих лиц своего произведения. Напомним о роли заячьего тулупчика в судьбе Гринева и Пугачева в «Капитанской дочке» у Пушкина. Пушкин-историк вряд ли был согласен в этом с Пушкиным-художником.

Нравственная сторона мира художественного произведения тоже очень важна и имеет, как и все остальное в этом мире, непосредственное «конструирующее» значение. Так, например, мир средневековых произведений знает абсолютное добро, но зло в нем относительно. Поэтому святой не может не только стать злодеем, но даже совершить дурного поступка. Если бы он это сделал, тогда бы он и не был святым со средневековой точки зрения, тогда бы он только притворился, лицемерил, до времени выжидал и пр. и пр. Но любой злодей в мире средневековых произведений может резко перемениться и стать святым. Отсюда своего рода асимметрия и «однонаправленность» нравственного мира художественных произведений средневековья. Этим определяется своеобразие действия, построения сюжетов (в частности, житий святых), заинтересованное ожидание читателя средневековых произведений и пр. (психология читательского интереса — читательского «ожидания» продолжения).

Нравственный мир художественных произведений все время меняется с развитием литературы. Попытки оправдать зло, найти в нем объективные причины, рассматривать зло как протест социальный или религиозный характерны для произведений романтического направления (Байрон, Негош, Лермонтов и др.). В классицизме зло и добро как бы стоят над миром и приобретают своеобразную историческую окраску. В реализме нравственные проблемы пронизывают собой быт, выступают в тысячах аспектов, среди которых неуклонно, по мере развития реализма, возрастают аспекты социальные. И т. д.

Строительные материалы для построения внутреннего мира художественного произведения берутся из действительности, окружающей художника, но создает он свой мир в соответствии со своими представлениями о том, каким этот мир был, есть или должен быть.

Мир художественного произведения отражает действительность одновременно косвенно и прямо: косвенно — через видение художника, через его художественные представления, и прямо, непосредственно в тех случаях, когда художник бессознательно, не придавая этому художественного значения, переносит в создаваемый им мир явления действительности или представления и понятия своей эпохи.

Приведу пример из области создаваемого в литературном произведении художественного времени. Это время художественного произведения, как я уже сказал, может течь очень быстро, «блэчками», «нервно» (в романах Достоевского) или протекать медленно и ровно (у Гончарова или Тургенева), сопрягаться с «вечностью» (в древнерусских летописях), захватывать большой или меньший круг явлений. Во всех этих случаях мы имеем дело с художественным временем — временем, косвенно воспроизводящим действительное время, художественно его трансформирующим. Если же мы в новое время делим, как и мы, сутки на 24 часа, а летоисчисление в соответствии с церковными службами — на 9, то в этом нет художественного «задания» и смысла. Это непосредственное отражение того современного писателю времяисчисления, которое без изменений перенесено из действительности. Для нас важно, конечно, первое.

художественно трансформированное время. Именно оно дает возможности творчества, создаст необходимую художнику «маневренность», позволяет творить свой мир, отличный от мира другого произведения, другого писателя, другого литературного направления, стиля и т. д.

Мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем «сокращенном», условном варианте. Художник, строя свой мир, не может, разумеется, воспроизвести действительность с той же свойственной действительности степенью сложности. В мире литературного произведения нет многого из того, что есть в реальном мире. Это мир по-своему ограниченный. Литература берет только некоторые явления реальности и затем их условно сокращает или расширяет, делает их более красочными или более блеклыми, стилистически их организует, но при этом, как уже было сказано, создает собственную систему, систему внутренне замкнутую и обладающую собственными закономерностями.

Литература «переигрывает» действительность. Это «переигрывание» происходит в связи с теми «стилеобразующими» тенденциями, которые характеризуют творчество того или иного автора, того или иного литературного направления или «стиля эпохи». Эти стилеобразующие тенденции делают мир художественного произведения в некоторых отношениях разнообразнее и богаче, чем мир действительности, несмотря на всю его условную сокращенность.

2

Обратимся к некоторым примерам. Прежде всего мне бы хотелось остановиться на русской сказке.

Одна из основных черт внутреннего мира русской сказки — это малое сопротивление в ней материальной среды. А с этим связаны и особенности ее художественного пространства, и особенности ее художественного времени, а затем — сказочная специфика построения сюжета, системы образов и т. д.

Но прежде всего объясню, что я имею в виду под «сопротивлением среды» во внутреннем мире художественного произведения. Действия в произведении могут быть быстрыми или заторможенными, медленными. Они могут захватывать большее или меньшее пространство. Действие, наталкиваясь на неожиданные препятствия или не встречая препятствий, может быть то неровным, то ровным и спокойным (спокойно быстрым или спокойно медленным). Вообще в зависимости от сопротивления среды действия могут быть весьма разнообразными по своему характеру.

Для одних произведений будет характерна легкость осуществления желаний действующих лиц при низких потенциальных барьерах, для других — затрудненность и высота потенциальных барьеров. Можем говорить поэтому о разной степени предсказуемости в отдельных произведениях, что чрезвычайно важно для изучения техники «интересности чтения». Такие явления, как турбулентность, кризис

сопротивления, текучесть, кинематическая вязкость, диффузия, энтропия и пр., могут составлять существенные особенности динамической структуры внутреннего мира словесного произведения.

В русской сказке сопротивление среды почти отсутствует. Герои передвигаются с необыкновенной скоростью, и путь их не труден и не легок: «едет он дорогою, едет широкою и наехал на золотое перо жар-птицы». Препятствия, которые встречает герой по дороге, — только сюжетные, но не естественные, не природные. Физическая среда сказки сама по себе как бы не знает сопротивления. Поэтому так часты в сказке формулы вроде «сказано — сделано». Не имеет сказка и психологической инерции. Герой не знает колебаний: решил — и сделал, подумал — и пошел. Все решения героев также скоры и принимаются без длительных раздумий. Герой отправляется в путь и достигает цели, как бы не встречая сопротивления: без усталости, дорожных неудобств, болезни, случайных, не обусловленных сюжетом попутных встреч и т. д. Дорога перед героем обычно «прямоезжая» и «широкая»; если ее иногда и может «заколдовать», то не по естественному своему состоянию, а потому что ее кто-то заколдовал. Поле в сказке широкое. Море не препятствует корабельщикам само по себе — только тогда, когда вмешивается противник героя, поднимается буря.

В сказке дает себя знать не инерция среды, а силы наступательные и при этом главным образом «духовные»: идет борьба сообразительности, борьба намерений, волшебных сил колдовства. Намерения встречают не сопротивление среды, а сталкиваются с другими намерениями, часто не мотивированными. Поэтому препятствия в сказке не могут быть предусмотрены — они внезапны. Это своеобразная игра в мяч: мяч кидают, его отбивают, но сам полет мяча в пространстве не встречает сопротивления воздуха и не знает силы тяжести. Все происходящее в сказке неожиданно: «ехали они, ехали и вдруг», «шли, шли и видят речку» (А. Н. Афанасьев, Народные русские сказки). Действие сказки идет как бы навстречу желаниям героя: только герой подумал, как бы ему извести своего недруга, а навстречу ему баба-яга и дает совет (Афанасьев, № 212). Если героине нужно бежать, она берет ковер-самолет, садится на него и летит на нем, как птица (Афанасьев, № 267). Деньги добываются в сказке не трудом, а случаем: кто-то указывает герою вырыть их из-под сырого дуба (Афанасьев, № 259). Все, что герой совершает, он совершает вовремя. Герои сказки как бы ждут друг друга. Нужно герою к королю, — он бежит к нему прямо, а король как бы уже ждет его, он на месте, его не надо ни просить принять, ни дожидаться (Афанасьев, № 212). В борьбе, драке, поединке герои также не оказывают друг другу длительного сопротивления, да исход поединка решается не столько физической силой, сколько умом, хитростью или волшебством.

Динамическая легкость сказки находит себе соответствие в легкости, с которой герои понимают друг друга, в том, что звери могут говорить, а деревья понимать слова героя. Сам герой не только легко

передвигается, но и легко превращается в зверей, в растения, в предметы. Неудачи героя — обычно результат его ошибки, забывчивости, непослушания, того, что его кто-то обманул или околдовал. Крайне редко неудача — результат физической слабости героя, его болезни, утомления, тяжести стоящей перед ним задачи. Все в сказке совершается легко и сразу — «как в сказке».

Динамическая легкость сказки ведет к крайнему расширению ее художественного пространства. Герой для совершения подвига едет за тридевять земель в тридесятое государство. Он находит героиню «на краю света». Стрелец-молодец достает царю невесту Василису-царевну — «на самом краю света» (Афанасьев, № 169). Каждый подвиг совершается в новом месте. Благодаря этому действие сказки — это путешествие героя по огромному миру сказки. Вот «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» (Афанасьев, № 168). Вначале действие этой сказки происходит «в некотором... царстве, в некотором государстве». Здесь Иван-царевич совершает свой первый подвиг — добывает перо жар-птицы. Для второго подвига он едет, «сам не зная — куды едет». Из места своего второго подвига Иван-царевич едет снова «за тридевять земель в тридесятое государство» для совершения своего третьего подвига. Затем он переезжает для совершения своего четвертого подвига за новые тридевять земель.

Пространство сказки необычайно велико, оно безгранично, бескопечно, но одновременно тесно связано с действием. Оно не самостоятельное, но и не имеет отношения к реальному пространству. Иное в летописи. Пространство в летописи тоже очень велико. Действие в летописи легко переносится из одного географического пункта в другой. Летописец на одной строке летописи может сообщить о том, что произошло в Новгороде, на другой — о том, что случилось в Киеве, а в третьей — о событиях в Царьграде. Но в летописи географическое пространство реально. Мы догадываемся даже (хотя и не всегда), в каком городе пишет летописец, и знаем точно, где происходят события в реальном географическом пространстве с реальными городами и селами. Пространство же сказки не соотносится с тем пространством, в котором живет сказочник. Оно совсем особое, иное, как пространство сна.

И с этой точки зрения очень важна сказочная формула, которой сопровождаются действия героя: «близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли». У этой формулы есть и продолжение, имеющее отношение уже к художественному времени сказки: «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Время сказки также не соотносится с реальным временем. Неизвестно, давно или недавно происходили события сказки. Время в сказке особое — и при этом «скорое». Событие может совершаться тридцать лет и три года, но может совершиться и в один день. Особой разницы нет. Герои не скучают, не томятся, не стареют, не болеют. Реальное время над ними не властно. Властно только событийное время. Есть только последовательность событий, и вот эта-то последовательность событий и является художественным

временем сказки. Зато рассказ не может ни вернуться назад, ни перескочить через последовательность событий. Действие однонаправлено, и вместе с ним тесно связано художественное время.

Благодаря особенностям художественного пространства и художественного времени в сказке исключительно благоприятные условия для развития действия. Действие в сказке совершается легче, чем в каком-либо ином жанре фольклора.

Эта легкость, как нетрудно заметить, находится в непосредственной связи с волшебством сказки. Действия в сказке не только не встречают сопротивления среды, они еще облегчаются различными формами волшебства и волшебными предметами: ковром-самолетом, скатертью-самобранкой, волшебным мячиком, волшебным зеркальцем, пером финиста — ясна сокола, чудесной рубашкой и пр. В сказке «Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» (Афанасьев, № 212) волшебный мячик катится перед героем сказки — стрельцом: «где река встретится, там мячик мостом перебросится; где стрельцу отдохнуть захочется, там мячик пуховой постелью раскинется». К этим волшебным помощникам относятся и так называемые «помощные звери» (серый волк, конек-горбунок и пр.), волшебное слово, которое знает герой, живая и мертвая вода и пр.

Сопоставляя это волшебное облегчение действий героев с отсутствием в сказке сопротивляемости среды, мы можем заметить, что эти два существенных свойства сказки — не одинаковой природы. Одно явление, очевидно, более раннего происхождения, другое — более позднего. Предполагаю, что волшебство в сказке не первично, а вторично. Не к волшебству «добавилось» отсутствие сопротивления среды, а само отсутствие сопротивления среды потребовало своего «оправдания» и объяснения в волшебстве. Волшебство сильнее вторглось в сказку, чем в любой другой фольклорный жанр, чтобы дать «реальное» объяснение — почему герой переносится с такой скоростью с места на место, почему в сказке совершаются те или иные события, непонятные для сознания, уже начавшего искать объяснений и не довольствовавшегося констатацией происходящего.

Как это ни парадоксально, но волшебство в сказке — это элемент «материалистического объяснения» той чудодейственной легкости, с которой в сказке совершаются отдельные события, превращения, побег, подвиги, находки и т. п. В самом деле, колдовство, чары, волхование, заклятие, заговоры и пр. — это не сами чудеса, а лишь «объяснения» чудесной легкости внутреннего мира сказки. Отсутствие сопротивления среды, постоянное преодоление законов природы в сказке — это тоже своего рода чудо, потребовавшее своего объяснения... Этим объяснением и явилось все «техническое вооружение» сказки: волшебные предметы, помощные звери, волшебные свойства деревьев, колдовство и пр.

Первичность отсутствия сопротивления среды и вторичность волшебства в сказке могут быть подкреплены следующим соображением. Среда в сказке не имеет сопротивления вся, целиком. Волшебство же в ней объясняет только некоторую, и при этом незначительную,

часть чудесной легкости сказки. Если бы волшебство было первичным, то отсутствие сопротивления среды встречалось бы в сказке только на пути этого волшебства. Между тем в сказке очень часто события развиваются с необычайной легкостью, «просто так», не имея объяснения волшебством. Так например, в сказке «Царевна-лягушка» (А ф а ц а с ь е в, № 267) царь приказывает своим трем сыновьям пустить по стреле, и «кака женщина принесет стрелу, та и невеста». Все три стрелы сыновей приносят женщины: первые две — «княжеска дочь да генеральска дочь» и только третью стрелу приносит обратившаяся в лягушку колдовством царевна. Но колдовства нет ни у царя, когда он предлагает именно этим способом своим сыновьям найти себе невест, ни у первых двух невест. Колдовство не «покрывает», не объясняет собой всех чудес сказки. Все эти шапки-невидимки и ковры-самолеты — «малы» сказке. Поэтому-то они явно позднейшие.

* * *

Итак, сюжетное повествование требует, чтобы мир художественного произведения был «легким» — легким прежде всего для развития самого сюжета. Там, где доминирует сюжет, внутренний мир произведения всегда в той или иной мере «незатрудненный». Сопротивление среды падает, время убыстряется, пространство расширяется. Метроном действия качается быстро и широко.

Возьмем еще один пример, на этот раз из области, совершенно отличной от фольклора. Действие у Достоевского, как известно, развивается с необычайной быстротой, протекает энергично, живо. И вот в соответствии с этим в художественном мире Достоевского, как и в сказке, коэффициент сопротивления оказывается весьма низок. Но так как сюжеты произведений Достоевского прокладывают себе дорогу в сфере психологической и идейной жизни, то именно эта часть внутреннего мира произведений Достоевского отличается наименьшей «сопротивляемостью».

Если в мире сказки доминирует свобода материального мира, то у Достоевского доминирует свобода духовной жизни.

Я лишен возможности подробно обосновать в краткой журнальной статье свою мысль и поэтому заранее прошу читателя простить меня за некоторые «заострения», которые мне придется сделать.

Мир Достоевского «работает» на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обозревается с разных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей.

В мире произведений Достоевского царствуют всякого рода отступления от нормы, господствует деформация, люди отличаются странностью, чудачествами, им свойственны нелепые поступки, нелепые жесты, дисгармоничность, непоследовательность. Действие развивается путем скандалов, резких столкновений противополож-

ных сущностей. События происходят неожиданно, вдруг, непредвиденно. (Неожиданные и алогичные поступки совершают Ставрогин, Версиков, Мышкин, Митя и Иван Карамазовы, Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин, Катерина Ивановна и пр.) Неожиданность их поступков подкрепляется нарочитой невыясненностью ситуации, необъясненностью событий, остающейся в глубокой тени причинно-следственной основой событий.

Неизвестно, почему приезжает, например, Алеша к отцу в начале «Братьев Карамазовых». И характерно, что Достоевский сам подчеркивает, что этому он не находит объяснения. В предисловии «От автора» к роману «Братья Карамазовы» «автор» прямо говорит: «страшно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности».

События в произведениях преломлены через впечатления о них. Эти впечатления заведомо неполны и субъективны. Автор подчеркивает, что не несет ответственности за них. Он нередко прямо отказывается объяснить происходящее. Благодаря этому действие максимально эмансипировано. Ср. в 9 главе, 4 части «Идиота»: мы «сами, во многих случаях затрудняемся объяснить происшедшее», или «если бы спросили у нас разъяснения... насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желаниям князя... мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить». Ср. также постоянные оговорки вроде: «мы знаем только одно...», «мы крепко подозреваем...» и пр. Достоевский как бы освобождает себя от необходимости следовать причинно-следственному ряду, — во всяком случае, в его элементарной форме.

Свобода повествования у Достоевского требует уже не отсутствия сопротивления материальной среды, как в сказке, а свободы от причинно-следственного ряда, от «сопротивления» психологии, от элементарной бытовой логики. И Достоевский идет по этому пути в той мере, в какой это разрешает ему художественное правдоподобие.

Достоевского волнуют и интересуют парадоксы психики, непредвиденное в поведении человека. Федька Каторжный в «Бесах» говорит про Петра Верховенского: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторнякам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его».

Если под психологией разумеется наука, изучающую закономерности психической жизни человека, то Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее. Вот почему он уходит от психологии в психиатрию, обращается к душевным болезням. Но и психиатрия нужна Достоевскому только для того, чтобы открывать в ней некие алогизмы, странности, непоследовательности, открывать то, что не подчиняется существующим представлениям о психической жизни человека. Случилось так, что многое в его отрицании существующих законов психической жизни оказалось пророческим, предвосхитило научные выводы современной психологии и психиатрии,

но это произошло потому, что Достоевский все же искал правдоподобия и в пределах правдоподобия смог выйти за пределы научных представлений своего времени, не нарушая все же какой-то основной правды психической жизни. Он расширил до колоссальных пределов представления о психической жизни человека, но остался все же в пределах правдоподобия. И это «свободное» правдоподобие в его «предвидениях» оказалось правдой.

Ироническое отношение Достоевского к обычной психологии его времени прямо выражено Достоевским в «Братьях Карамазовых» в главе «Психология на всех парах», где изображен увлекшийся психологией прокурор. Достоевский откровенно заявляет, что психология — «шалка о двух концах».

Любимые герои Достоевского чудаки, странные люди, люди неуравновешенные, совершающие неожиданные поступки. Законы психологии как бы для них не существуют.

Свой интерес к чудакам и странностям Достоевский прямо связывает со стремлением разобраться в том, что совершается в мире. В заметке «От автора» в «Братьях Карамазовых» Достоевский пишет: «...Все стремятся к тому, чтобы объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли?»

Достоевский отрицает обычную логику во имя какой-то высшей: чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (там же).

Возвратимся, однако, к подробности мира произведений Достоевского. Детальность эта захватывает не только духовную жизнь, но и ближайшую к ней часть материального мира. Обратим внимание прежде всего на лица героев Достоевского. Эти лица состоят из частей, обладающих относительной самостоятельностью. Степан Трофимович примеривает улыбки. Рогожин склеивает улыбку. Петр Степанович *делает* и *передельывает* свою физиономию. Не случайно, что лица героев Достоевского так часто напоминают маски (у Ставрогина, у Свидригайлова). Отдельные части лица настолько самостоятельны, что могут играть главную и самостоятельную роль в наружности человека.

В «Елке и свадьбе» не бакенбарды приставлены к лицу, а «господин приставлен к бакенбардам». Иногда эта характеристика лиц переносится на всего человека. В «Дядюшкином сне» князь К. составлен как бы из независимых друг от друга элементов. Это «мертвец на пружинах», «полукомпозиция», с искусственными ногой, глазом, зубами, волосами, бакенбардами, набеленный и напомаженный.

Достоевский играет алогизмами и в своем стиле. В «Бесах» Достоевский характеризует генерала Ивана Ивановича Дроздова как «ужасно много евшего и ужасно боявшегося атеизма» (гл. VI, ч. I). В «Дядюшкином сне» Мария Александровна сидит у камина «в превосходнейшем расположении духа и в светлозеленом платье» (гл. III).

Обычные слова Достоевского — «вдруг», «даже», «впрочем», «несколько», «некоторый», «довольно», «словно», «как будто», «какой-то», «вроде», «не совсем» и т. д.

Любовь к неожиданностям, неопределенностям и необъясненности ведет Достоевского к своеобразному «плетению словес»: «Теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения» («Братья Карамазовы» — «От автора»).

Итак, внутренний мир произведений Достоевского — это мир малого сопротивления в духовной и психической области, как мир сказки — малого сопротивления материальной среды. Этот мир свободы и слабых связей и есть с точки зрения Достоевского настоящий, подлинный мир. Но наряду с этим миром обособленностей существует также и среда, в которой все может быть предвидено и все укладывается в серые бытовые закономерности.

В самом деле, наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их посетителей. Они как бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского, но в них воплощены только второстепенные действующие лица. Если мы возьмем «Братьев Карамазовых», то там типы крайне немногочисленны. Среди них могут быть указаны Иван Врублевский и его товарищ. Они повторяют друг друга, как герои народной повести «Фома и Ерема». В этой повторяемости подчеркивается внешняя скованность и обусловленность их поведения. Двойники у Достоевского всегда представляются как внешняя обусловленность. В поисках свободы герой стремится освободиться от своего двойника. Только в кратких эпизодах действующие лица не ищут свободы и представляют собой как бы куклы, марионетки: «Один оборванец ругался с другим оборванцем, и какой-то мертвоец валился поперек улицы» («Преступление и наказание»). Что же касается до братьев Карамазовых, то они совершенно не повторяют друг друга; их характеризует внутренняя свобода поведения. Отсюда всегдашняя неожиданность их поступков и мыслей. В лице Ивана Карамазова перед нами даже осознающая себя свобода поведения: «Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка... знаете, как это: «Захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу», — говорит Иван Карамазов на суде. Не белая горячка обуславливает эту внешнюю неожиданность поступков, а сами неожиданные поступки складываются в белую горячку. Белая горячка — следствие, а не причина неожиданностей поведения. Это свобода, зашедшая в тупик. Свобода, зашедшая в тупик, — это есть alter ego, «обезьяна» Ивана Карамазова — Смердяков, и другой его двойник и «собеседник» — черт. Двойники кладут предел свободе человека в метафизической области. Они порождаются человеком, создаются его идеями, по большей части преступными, возникают в воображении человека. Повторяемость создает трафарет, сковывает человека. Вот почему Достоевский так ценит свободу.

Итак, обособление всех частей мира и связанная с этим обособлением свобода характеризуют внутренний мир произведений Достоевского. Но свобода эта не безграничная. Она встречает препятствия в самой себе и создает бытовую среду с ее тинами и характерами, мир необходимости.

* * *

На разных примерах — из фольклора и литературы — я стремился показать отдельные аспекты, которые может открыть для исследователя изучение внутреннего мира словесного произведения. Разумеется, демонстрируя аспекты, которые открывает изучение внутреннего мира, я не претендовал в своей статье дать образец самого изучения. Исследование должно производиться более детально и широко, чем это возможно показать в короткой журнальной статье. Я взял только один вопрос — сопротивление развитию сюжета.

Изучение мира художественного произведения имеет ряд важных для литературоведения сторон. Исследователь внутреннего мира произведения словесного искусства рассматривает форму и содержание произведения в неразрывном единстве. Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги. Он имеет непосредственное отношение к стилю языка произведения. Но самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или «стилем эпохи».

Изучая художественный стиль произведения¹, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое.

Я уверен в плодотворности такого рода подхода к изучению литературы. Сам я намереваюсь написать книгу о внутреннем мире памятников литературы и изобразительных искусств Древней Руси. Этот внутренний мир предстает перед нами в поражающем богатстве, разнообразии сменяющих друг друга картин и способен объяснить величественность и импозантность того, что открывает перед нами литература Древней Руси.

г. Ленинград

¹ Я различаю понятия «стиль языка» и художественный стиль в целом (ср. об этом различии в книге А. П. Соколова «Теория стиля», «Искусство», М. 1908). В данном случае я говорю о художественном стиле как таковом.